

**Piranesi, diseñador y anticuario, en las colecciones de la Biblioteca Histórica
"Marqués de Valdecilla"**

**Piranesi, designer and antiquarian, in the collections of the Historical Library
"Marqués de Valdecilla"**

Juan Manuel LIZARRAGA ECHAIDE

Recibido: 3 de julio de 2018

Aceptado: 4 de julio de 2018

RESUMEN:

Hace ya algunos años, con motivo de las exposiciones celebradas en la Biblioteca Histórica, *Vedute di Roma* (2011) y *Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas* (2013) se presentaron sendos estudios de estas dos importantes series de Piranesi conservadas en las colecciones complutenses. En ellos se iniciaba la descripción de esta colección de grabados, que reúne casi toda la producción artística del célebre aguafortista veneciano.

En 2018, la Biblioteca Histórica ha vuelto a dar otro paso más en la labor de difusión de su colección de obras de Piranesi. La exhibición *Piranesi, diseñador y anticuario*, ha querido presentar su faceta más creativa con una exposición de sus series de diseño más destacadas: *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii* (1769) y *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* (1778), a las que se suman las estampas del ensayo que resume mejor su concepción del diseño *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette* (1765).

Las series de grabados muestran tanto diseños propios como reinterpretaciones o reconstrucciones de piezas de la Antigüedad. Entre las primeras contamos con los caprichos arquitectónicos de *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette* y los diseños de chimeneas y muebles y proyectos de interiores recogidos en *Diverse Maniere d'adornare i cammini*, mientras que las segundas proceden mayoritariamente de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* y están representadas por una amplia variedad de antigüedades. En éstas últimas destaca la enorme habilidad y los profundos conocimientos de los que hace gala Piranesi en la restauración y reconstrucción de piezas completas bien a partir de simples fragmentos, bien por la combinación caprichosa de varios de ellos.

En este estudio, de idéntico título al de la exposición, hemos querido presentar tanto este conjunto de la obra de Piranesi como el estudio bibliográfico y descripción de nuestra colección

de estampas. Al igual que en anteriores trabajos también hemos profundizado en el análisis y estudio de nuestros ejemplares, precisando más sobre su estado, edición y fecha de estampación, confirmando las fechas y estados que ya se revelaban de manera clara en las anteriores series estudiadas, y que, al igual que entonces, nos permiten datar nuestra tirada con la mayor precisión.

Palabras clave: Giambattista Piranesi; Grabados; Artes decorativas.

ABSTRACT:

Some years ago, on the occasion of the exhibitions held at the Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM), *Vedute di Roma* (2011) and *Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas* (2013), two studies of these two important Piranesi series conserved in the complutensian collections were presented. In them the description of this collection of engravings was approached, that gathers almost all the artistic production of the famous Venetian engraver.

In 2018, the Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla has once again taken another step in the dissemination of its collection of works by Piranesi. The exhibition, *Piranesi, diseñador y anticuario*, wanted to claim his most creative side with an exhibition of his most outstanding design series: *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii* (1769) and *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* (1778), to which are added the prints of the essay that best summarizes his conception of design *Osservazioni sopra la Lettre by M. Mariette* (1765).

The series of engravings show both their own designs and reinterpretations or reconstructions of Antiquity pieces. Among the first ones we have architectural *capricci* of *Osservazioni sopra la Lettre by M. Mariette* and the designs of chimneys and furniture and interior projects collected in *Diverse Maniere d'adornare i cammini*, while the second ones come mostly from *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* and are represented by a wide variety of antiques. In the latter, the enormous skill and deep knowledge of Piranesi in the restoration and reconstruction of complete pieces, either from simple fragments or the capricious combination of several of them, stands out.

In this study, with the same title as the exhibition, we wanted to present this set of Piranesi's work and the bibliographical study and description of our stamp collection. As in the previous works we have deepened in the analysis and study of our copies, specifying more about its edition and date of stamping, confirming the dates and states that were already clearly revealed in the previous series studied, and that, just as then, they allow us to date our engravings with greater precision.

Keywords: Giambattista Piranesi; Engravings; Decorative Arts.

Piranesi, diseñador y anticuario

Más allá de sus angustiosas Carceri, de sus fascinantes invenciones arquitectónicas, de sus vibrantes *Vedute* o de sus evocadoras representaciones de ruinas romanas, los estudiosos de la obra de Piranesi han abordado, en los últimos años, su trabajo como diseñador, una faceta que, hasta hace no mucho tiempo, había quedado un tanto desdibujada en el impresionante conjunto de su legado gráfico. De este modo ha emergido un artista mucho más complejo, en el que su ardiente defensa de la libertad artística, su novedoso concepto del proceso creativo, su inestimable labor como diseñador y anticuario y su innegable contribución a la creación del gusto de su tiempo han adquirido una dimensión más acorde con la enorme proyección e influencia que adquirieron sus grabados desde la segunda mitad del siglo XVIII¹.

No fue hasta la década de los años sesenta, bien avanzada su carrera artística, cuando Piranesi dejó de centrarse con exclusividad en el estudio del mundo romano y dirigió su mirada hacia otros estilos artísticos —como el egipcio, el etrusco o el griego, a los que hasta entonces había prestado muy poca atención— combinando todos ellos en los imaginativos proyectos que emprendió bajo el mecenazgo de Clemente XIII (1758-1769), en los que mezcló elementos de todos estos estilos de una manera muy libre y ecléctica.

Sin embargo Piranesi no se conformó únicamente con aplicar en estos proyectos su desbordante imaginación, sino que también quiso justificar su concepción del diseño en algunos de los textos que publicó en esa misma década y que tuvieron como elementos vertebradores la invención ornamental y la libertad del artista. En estos ensayos, en vez de presentar un estilo personal, trató de articular un sistema general para la práctica del diseño en la que, sin aceptar los límites impuestos por las teorías estéticas dominantes que defendían exclusivamente la tradición clásica, subrayó la primacía absoluta de la libertad en el proceso creativo y abogó por la combinación de elementos y motivos ornamentales extraídos de la Antigüedad y la Naturaleza (Lawrence, 2007, pág. 93).

Esta concepción, que en última instancia emana de su profundo estudio de las ruinas de la antigua Roma, se fue modelando a lo largo de los años a través de sus escritos polémicos (Wilton-Ely, 2012, pág. 33). Con la publicación en 1756 de *Le Antichità Romane*, tras más de una década de excavaciones arqueológicas, reconstrucción de monumentos antiguos y estudios topográficos, Piranesi se convirtió en uno de los expertos más reconocidos de su época. De ahí que, en el debate sobre la supremacía del arte griego o romano que se suscitó en aquellos mismos años, se sintiera obligado a refutar las afirmaciones de Laugier sobre la originalidad de la arquitectura griega desarrolladas en *Essai sur l'architecture* (1753) (Wilton-Ely, 2012, pág. 48).

¹Destaca como pionera en esta reivindicación de su faceta más creativa, *Piranesi as designer*, exposición histórica celebrada en el Smithsonian Institute, en 2007, que ha inspirado a las muestras celebradas después, como ocurre con *Las artes de Piranesi* (2012, en Caixa Forum de Madrid y Barcelona). Algunos textos del primer catálogo, como el de Wilton-Ely, fueron traducidos para el último.

En su repuesta, titulada *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, (1761) Piranesi defendió los logros de la arquitectura y el ornamento romano en un texto ilustrado con brillantes aguafuertes. Su tesis principal era que el arte romano derivaba de la cultura etrusca, anterior a la griega, lo que otorgaba al arte romano, desde su punto de vista, de mayor originalidad y antigüedad (Lawrence, 2007, pág. 95). No obstante Piranesi quiso destacar ante todo que, además de la belleza o las hazañas en ingeniería, los logros más significativos de la arquitectura romana fueron la variedad de diseño arquitectónico y la riqueza del vocabulario decorativo adoptado. Por eso, en la selección de monumentos que ilustraron la obra, Piranesi decidió mostrar aquellos que por su diseño u ornamentación habían desafiado las reglas establecidas en tratados de arquitectura como el de Vitruvio, lo que solo se podía interpretar como una crítica velada a las premisas defendidas por Laugier, que insistía en que la Arquitectura debería basarse en una adhesión estricta a unos principios estilísticos (Lawrence, 2007, pág. 96).

Piranesi y el diseño ecléctico: Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette



Fig. 1 *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette* [Hoja de título] BH GRL 5(6-1)

Al mismo tiempo Piranesi comenzó a explorar las posibilidades de un sistema de diseño ecléctico, algo implícito en estos escritos teóricos sobre la variedad y riqueza de la arquitectura romana pero aún no plenamente desarrollado en su práctica artística. Así, cuando publicó en 1761 la segunda edición de *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità* agregó un grupo de diez pequeños caprichos arquitectónicos, que son notables por su yuxtaposición de elementos arquitectónicos egipcios, griegos y romanos.

Al margen de estos inicios, siempre se ha considerado que el texto y las estampas que resumen de manera más clara y con un estilo más directo su concepción del diseño ecléctico son *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette*, su famosa respuesta a una carta escrita en 1764

por el conocido grabador, coleccionista e historiador del arte (Lawrence, 2007; Wilton-Ely, 2012). A pesar de la admiración que profesaba a Piranesi, Pierre-Jean Mariette (1697-1774) era un seguidor de las ideas del historiador del arte y arqueólogo alemán Winckelmann (1717-1768), y en su carta publicada en la *Gazette Litteraire de l'Europe* había criticado duramente los argumentos expuestos en *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*. Piranesi le respondió con tres textos diferentes, aunque complementarios entre sí, que unió en una sola publicación

que apareció el año siguiente, en 1765 (Lawrence, 2007, pág. 103). El primero, que da título al conjunto, fue una refutación de la carta, línea por línea, mientras que el tercero, *Della introduzione e del progressso delle belle arti en Europa ne' tempi antichi*, fue un ensayo en el que volvía a insistir en los orígenes etruscos de la arquitectura romana, el argumento principal que ya había expuesto en *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*. El segundo y principal, con título *Parere su l' Architettura*, se diferenció de los otros dos tanto en forma —adoptó la forma del diálogo socrático— como en el contenido, ya que Piranesi se liberó del debate grecorromano y abordó uno de los temas que más le interesaban como diseñador: la originalidad artística y la libertad creativa. Para ello ideó un diálogo entre dos arquitectos, Didascalo, el maestro, que mantiene la misma postura que Piranesi sobre la licencia creativa del diseñador y su mismo entusiasmo por la riqueza del ornamento de la arquitectura romana, y Protopiro, el discípulo, que, por el contrario, sigue las ideas de Laugier y Winckelmann y defiende el ideal de una arquitectura basada en el ejemplo de los antiguos griegos (Wilton-Ely, 2012, pág. 55). Aunque el debate comienza con el papel del ornamento en la arquitectura rápidamente deriva hacia el tema fundamental: la imitación como acto creativo. Para Didascalo, que pide que se respete ante todo la libertad de creación artística, la adhesión estricta a un limitado conjunto de reglas que respalda el joven Protopiro inevitablemente provocará el declive de la arquitectura ya que solo la variedad de fuentes de inspiración puede generar la necesaria innovación vital para el progreso de la Arquitectura (Lawrence, 2007, pág. 101-103).

Piranesi ilustró la obra con sorprendentes aguafuertes que son la expresión práctica de este concepto del acto creativo entendido como un proceso de apropiación y transformación que va mucho más allá de la mera imitación del modelo antiguo (Lawrence, 2007, pág. 95). Como señala Didascalo en el diálogo: "*Piranesi ... en estos diseños suyos, se ha tomado la loca libertad de seguir su propio capricho*"². De hecho el alto grado de extravagancia ornamental que mostró en estas fantasías arquitectónicas —que Lawrence (2007, pág. 203) califica como extremo incluso para el gusto de Piranesi— se adaptó perfectamente a las exigencias del texto. En ellas yuxtapuso con gran atrevimiento motivos griegos, egipcios, etruscos y romanos, y lo hizo de un modo deliberadamente exagerado para provocar polémica (Wilton-Ely, 2012, pág. 55). También incorporó tres grandes estampas con artísticos ensamblajes de fragmentos antiguos cuyo origen etrusco identificó al pie de los grabados.

En la primera edición de 1765 estas fantasías, que presentaban diseños de templos profusamente decorados, se limitaron a las dos pequeños grabados que ilustraban el inicio y el final del diálogo más un tercero que cerraba la obra. Más tarde, en una edición posterior —emitida poco después de 1767— Piranesi añadió seis aguafuertes adicionales a página completa, con la intención de fortalecer la retórica del texto. Aunque el primero presentaba el plano y elevación de un sobrio pórtico etrusco, los cinco restantes mostraban secciones parciales

² Piranesi *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette* (1765) pág. 10: "...quella pazzia libertà di lavorare a capriccio..." Traducción a partir del texto de Lawrence (2007) nota 24.

o completas de una serie de fachadas con una compleja y elaborada composición decorativa. En ellas combinó de modo caprichoso ornamentos de origen diverso con otros de elaboración propia, imágenes con una iconografía enigmática y citas tomadas de autores clásicos que servían para reforzar su tesis central de que la imitación servil socava y anula la creación arquitectónica (Lawrence, 2007, pág. 106)³.

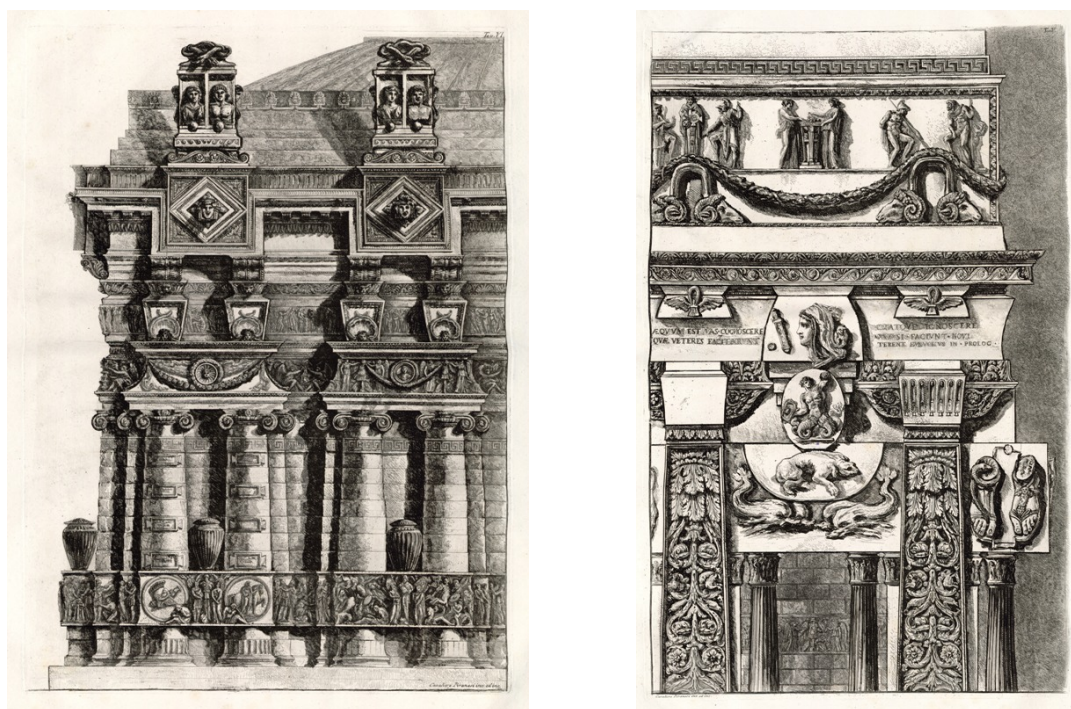


Fig. 2 y 3. [Planchas adicionales a *Parere su l'Architettura*] Tav. V y VI

Piranesi y el diseño de interiores: Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii (1769)

Tras la publicación en 1765 de *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette*, Piranesi se implicó también en el diseño de conjuntos de mobiliario, proyectos de decoración de interiores y, sobre todo, diseños de elaboradas chimeneas. Los trabajos preparatorios se iniciaron a mediados de la década de los años sesenta —algunas estampas sueltas ya circulaban hacia 1766 según Debenedetti (2012, pág. 167)—, pero finalmente la serie completa vio la luz en 1769, bajo el título de *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii*, una obra que, en palabras de Lawrence (2007, pág. 109), constituye una aplicación sistemática y práctica de su estética del eclecticismo a la decoración interiores.

³ La numero V incluye una cita del Eunuco de Terencio: "AEQUUM EST VAS COGNOSCERE ATQUE IGNOSCERE QUAE VETERES FACTITARUNT SI FACIUNT NOVI". La VII una inscripción de las Metamorfosis de Ovidio: "RERUMQUE NOVATRIX ED ALIIS ALIAS REDDIT NATURA FIGURES". La VIII, es la única que recurre a un autor contemporáneo, Julien-David Le Roy (en *Les Ruines des Plus Beaux Monuments de la Grèce*, 1758): "POUR NE PAS FAIRE DE CET ART SUBLIME UN VIL MÉTIER OU L'ON NE FERAIT QUE COPIER SANS CHOIX". La última composición, la IX, tiene una inscripción del Bellum Iugurthinum de Salustio: "NOVITATEM MEAM CONTEMNUNT, EGO ILLORUM IGNAVIA".



Fig. 4 *Diverse maniere d'adornare i cammini...* [Hoja de título]
BH GRL 1(12-1)

Este conjunto de diseños se inicia con un gran frontispicio grabado en el que Piranesi destacó deliberadamente la dedicatoria a monseñor Giambattista Rezzonico, sobrino del papa Clemente XIII (1758-1769) y gran mecenas del artista. Bajo su pontificado recibió importantes encargos artísticos tanto del propio papa —entre los que cabe destacar la reconstrucción del ábside

basílica de San Juan de Letrán (que no se llevó a cabo) y la construcción de Santa María del Priorato (que sí se llevó a término)— como de sus influyentes sobrinos Giambattista y Abbondio Rezzonico. Algunos trabajos, como los proyectos decorativos y de mobiliario para los palacios de Castel Gandolfo, el Quirinal y el Capitolio, quedarían reflejados —aunque de un modo parcial y fragmentario— en varios grabados de la obra. El gran frontispicio proporcionó una manifestación elocuente de las intenciones de Piranesi: una fachada severa pero ricamente ornamentada, que recordaba a los aguafuertes que ilustraron *Parere su l'Architettura*, con una audaz combinación de formas egipcias y jeroglíficos con ornamentos griegos y romanos (Lawrence, 2007, pág. 111).

Los diseños de *Diverse Maniere d'adornare i cammini* estaban acompañados por un ensayo, *Ragionamento Apologetico in difesa dell' Architettura Egizia, e Toscana*, de 35 páginas, en el que Piranesi volvió a desarrollar sus ideas sobre el diseño ecléctico. Pero en esta ocasión, con los textos paralelos en inglés, francés e italiano, el ensayo estuvo destinado más bien a un público internacional de diseñadores y arquitectos, sin olvidar a sus posibles mecenas, los viajeros eruditos del *Grand Tour*, y principales clientes de sus estampas (Wilton-Ely, 2012, pág. 72).

Piranesi insistió en proponer como modelo el eclecticismo creativo de los antiguos romanos que llevaron a cabo un proceso de apropiación y transformación de diversas fuentes —primero etruscas y luego griegas y egipcias— para producir un estilo romano original (Wilton-Ely, 2012, pág. 72). Además, jactándose de su particular autoridad, quiso demostrar con ejemplos lo que cualquier arquitecto podía hacer inspirándose en los monumentos antiguos, adaptando todo su repertorio ornamental para crear un diseño moderno. Como el título del ensayo indica su propósito fue destacar también la —hasta entonces ignorada— riqueza ornamental del arte egipcio y etrusco y, por lo tanto, su utilidad como un recurso adecuado en su método de diseño ecléctico e innovador (Lawrence, 2007, pág. 112).



Fig. 5 [Invencciones etruscas] BH GRL 1(12-70)

como el punto de partida para el proceso creativo: al reunir diferentes objetos aislados sobre un fondo neutro Piranesi pretendía favorecer la combinación libre de los mismos y, de ese modo, permitir la multiplicación de combinaciones y posibilitar la variación formal continuada.

Al frontispicio y ensayo le acompañaron 66 grabados numerados con diseños de chimeneas y muebles y proyectos de decoración de interiores. Como han resaltado muchos autores —y es evidente— algunos diseños son claramente exagerados (con objeto también de crear polémica) y parecen de una ejecución material costosa y difícil pero no faltan otros más sencillos y factibles. En todo caso, de casi todos ellos (incluso de los más complejos y exagerados) cualquier diseñador puede tomar una gran cantidad de “*ideas y motivos para uso selectivo*” (Wilton-Ely, 2012, pág. 69).

En esta obra Piranesi prestó especial atención a la chimenea como objeto de diseño decorativo: de los proyectos incluidos, buena parte de ellos, 61 en total, son chimeneas (agrupadas en 53 estampas de las 66 que contiene la obra). Su elección como objeto de atención principal no fue casual: la chimenea, sin apenas precedentes en la Antigüedad, —pero con una amplia presencia en la tratadística francesa, que siempre dio una gran importancia a este elemento tan práctico del diseño de interiores (Wilton-Ely, 2012, pág. 72)— estaba especialmente dirigida a una de sus clientelas más pujantes, la constituida por los ingleses del Grand Tour. Al margen de los posibles intereses comerciales, tampoco se puede ignorar que este motivo arquitectónico ofrecía grandes posibilidades para la aplicación práctica de su sistema de diseño ecléctico (Wilton-Ely, 2012, pág. 69) ya que le permitía a Piranesi ofrecer una inagotable variedad de diseños sobre un tema sencillo —en realidad una chimenea son dos jambas y un dintel con

Ragionamento Apologetico in difesa dell' Architettura Egizia, e Toscana está ilustrado con tres interesantes estampas. Las dos primeras contienen dibujos de conchas de la colección Gualtieri con los que Piranesi pretendió sugerir la más que posible influencia de las formas de las conchas en los diseños de jarrones y cerámicas etruscas. Hacia el final, Piranesi introdujo también un diagrama en el que presentaba 114 elementos derivados de la civilización etrusca, invenciones que utilizó profusamente en los diseños del resto de la obra. Contienen tanto monumentos como motivos ornamentales. Entre los primeros hay perspectivas, alzados de fachadas, fragmentos de edificios; mientras que entre los segundos hay frisos de templos, objetos de uso cotidiano, columnas, animales, etc. Perona Sánchez (1996) sostiene que este grabado se debe considerar

su repisa— pero con una enorme raigambre arquitectónica a la vez. De hecho, en algunos diseños, sin la obligación de proponer soluciones realizables, utilizó este tema para materializar toda una serie de caprichos monumentales, siguiendo una práctica muy común en obras de su juventud (Wilton-Ely, 2012, pág. 77). En todo caso, la belleza y variedad de sus diseños lo convirtió en uno de los grandes maestros especializado en el lenguaje de las chimeneas.

Piranesi, como reconoce en *Ragionamento Apologetico in difesa dell' Architettura Egizia, e Toscana*, desarrolla su sistema de diseño ecléctico tomando como punto de partida su amplia colección de fragmentos arquitectónicos y decorativos. A veces utilizó piezas originales y revistió con ellos las jambas y dinteles, en otras ocasiones, en cambio, recreó los ornamentos inspirándose y fusionando libremente motivos y elementos decorativos tomados de la Antigüedad romana con otros egipcios y etruscos, sin desdeñar otros motivos más recientes, procedentes del Renacimiento.



Fig. 6 y 7 Camino che si vede nel Palazzo di Sua Eccza. Milord Conte D' Exeter a Burghley in Inghilterra... BH GRL 1(12-2); Le Cariatidi l'architrave e gli altri pezzi di marmo... BH GRL 1(12-2)

Este método se explicitó claramente en las dos primeras chimeneas de la serie que corresponden a diseños ya realizados e instalados cuando se publicó la obra en 1769 (uno fue creado para el conde de Exeter, hoy en la Casa Burghley en el condado inglés de Lincoln, y el otro para John Hope en Amsterdam). En las leyendas que acompañan a los grabados —los únicos de toda la obra que los llevan— Piranesi reconoció expresamente la reutilización de fragmentos antiguos: las cabezas de sátiros de las jambas y los tres relieves del dintel en el caso de la chimenea del conde de Exeter y las cariátides de la chimenea de John Hope. En la leyenda de la primera chimenea incluso resalta el rico contraste cromático que los diferentes materiales de estos fragmentos antiguos creaban sobre el fondo de mármol blanco (Wilton-Ely, 2012, pág. 75).

Estas dos chimeneas no son las únicas ejecutadas que aparecieron en la serie, ya que también se incluyó el diseño para la chimenea de los aposentos del sobrino del papa, el senador Abbondio Rezzonico, en el Capitolio, fechado por Alvar González-Palacios (2007, pág. 224) en 1767. Es el proyecto superior de la estampa número 13 y deja entrever una pequeña parte del diseño de la sala que rodea a la chimenea, con decoración de estilo pompeyano, al igual que en las dos primeras.

El resto de los diseños presentan una gran originalidad, variedad y eclecticismo y siguen planteando interrogantes y problemas a los estudiosos, tanto por sus posibles fuentes de inspiración como por su influencia en otros diseñadores de la época (Wilton-Ely, 2012, pág. 84). Algunos autores han destacado especialmente aquellos en los que se pueden encontrar motivos inspirados en la antología de invenciones etruscas: serpientes, esfinges o cabezas de carnero, pero también mencionan otros en los que aparecen símbolos marinos como timones, anclas, proas de barcos de guerra, etc. (Debenedetti, 2012, pág. 170). También señalan aquellas chimeneas en las que Piranesi pone de relieve como la naturaleza había sido una inagotable fuente de inspiración en la Antigüedad: además del monopolio clásico se encuentran gran cantidad de animales (delfines, carneros o águilas) y todo tipo de seres mitológicos (grifos, esfinges, o hipocampos) (Wilton-Ely, 2012, pág. 75). Muchos coinciden en destacar el claro fin propagandístico de los proyectos más recargados en los que combinó libremente elementos del arte egipcio, etrusco, griego y romano (Debenedetti, 2012, pág. 170). No faltan autores que alaban la presencia de elaborados morillos o, en su lugar, de la representación artística del humo del fuego, que surge directamente del suelo (Wilton-Ely, 2012, pág. 75).

De todos los diseños de chimeneas de Piranesi, quizás los más novedosos, originales y creativos en su contexto histórico fueron las correspondientes al gusto egipcio, que desde luego también se cuentan entre los más monumentales ya que, como señala Wilton-Ely, “muestran una mayor porción de las paredes circundantes, con figuras y animales de escala colosal” (2012, pág. 77). En *Diverse Maniere d'adornare i cammini* aparecen once chimeneas cuya estética expresa a la perfección los ideales recogidos en el *Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana* y muestran su fascinación por la estilización de las formas naturales y animales en el arte egipcio y por el valor decorativo de sus jeroglíficos. Piranesi combinó motivos diversos, como esfinges u obeliscos con diferentes escalas, para fabricar un diseño coherente y totalmente original (Lawrence, 2007, pág. 118).

También destacan los diseños para la sala egipcia del *Caffe degli Inglesi*, realizados después de 1760 y conocidos solamente gracias a estos grabados (Wilton-Ely, 2012, pág. 79). Este café, situado en la Plaza de España, era uno de los lugares de encuentro más concurridos por comerciantes, artistas y viajeros del Grand Tour. Las láminas muestran lo que debían de ser dos paredes adyacentes con una decoración mural ilusionista, con figuras humanas y animales acompañadas de jeroglíficos, que enmarcan vistas de monumentos egipcios en un desierto.

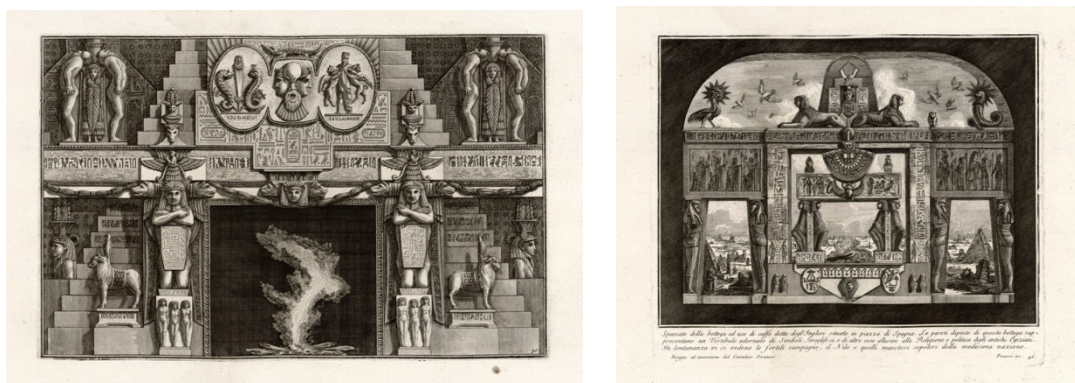


Fig. 8 y 9 [Chimenea de estilo egipcio con un grupo de tres figuras femeninas...] BH GRL 1(12-37) [Decoración egipcia para el Café de los ingleses]. BH GRL 1(12-47)

En *Diverse Maniere d'adornare i cammini* aparecen otros testimonios de diseños de decoración de interiores, aunque estos resultan muy escasos si tenemos en cuenta los importantes encargos que Piranesi realizó en esos años tanto para el papa Clemente XIII en la residencia veraniega de Castel Gandolfo, como para sus sobrinos Giambattista Rezzonico, en el palacio del Quirinal, y para el senador Abbondio Rezzonico, en el palacio del Capitolio. Es verdad que en algunos diseños de chimeneas queda perfilada la decoración de los muros adyacentes, pero estos limitados testimonios resultan “*frustantes*” en palabras de Wilton-Ely (2012, pág. 76), y apenas permiten la reconstrucción de esos interiores. En los grabados de las chimeneas realizadas para lord Exeter y John Hope y en otros dos la decoración de las paredes circundantes está inspirada en motivos tomados de pinturas murales del segundo estilo pompeyano, aunque también se puede observar la impronta de los grutescos empleados por Rafael en el Vaticano. Gracias al texto de *Diverse Maniere d'adornare i cammini* sabemos también que realizó para Abbondio Rezzonico una sala pintada de estilo etrusco (Wilton-Ely, 2012, pág. 76). Otras chimeneas incorporan jarrones, sillas e incluso candelabros como complementos laterales, que sugieren la continuación de una fastuosa decoración interior más allá de los límites de la lámina.

Aunque las chimeneas dominan la serie, también aparecen, agrupadas en las trece estampas finales, más de un centenar de diseños de mobiliario, entre los que se cuentan: cómodas, relojes, jarrones, mesitas, candelabros de sobremesa, cafeteras, sillas y una gran cantidad de puertas de palanquines y carruajes⁴. Como ha apuntado Wilton-Ely (2012, pág. 84) estas piezas de mobiliario no difieren radicalmente de otras contemporáneas, ya sean italianas o francesas, lo que realmente las distingue es la amplia variedad de motivos ornamentales empleados, su complejidad y profusión, y la manera tan original y característica de aplicarlos, rompiendo con muchos de los convencionalismos existentes, lo que hace que sus diseños realmente tengan muy pocas similitudes con los realizados por otros diseñadores de mobiliario contemporáneos.

⁴ Según Wilton-Ely se representan: 6 cómodas, 10 mesas, 3 trípodes, 4 sillas, 2 pares de contraventanas, 2 candelabros, 2 portavelas, 12 palmatorias, 3 apliques, 23 relojes, 12 jarrones o urnas, 12 teteras o cafeteras, varias decoraciones para molduras y las partes de madera de 6 carrozas y 12 palanquines. Los esbozos preparatorios que actualmente se conservan en la Pierpont Morgan Library de Nueva York y en la Kunstbibliothek de Berlín, indican que estaba gestando más ideas (2012, pág. 82).

En el clima estético de su época, en la que empezaba a dominar el gusto neoclásico, esta riqueza pareció una provocación (Wilton-Ely, 2012, pág. 79).

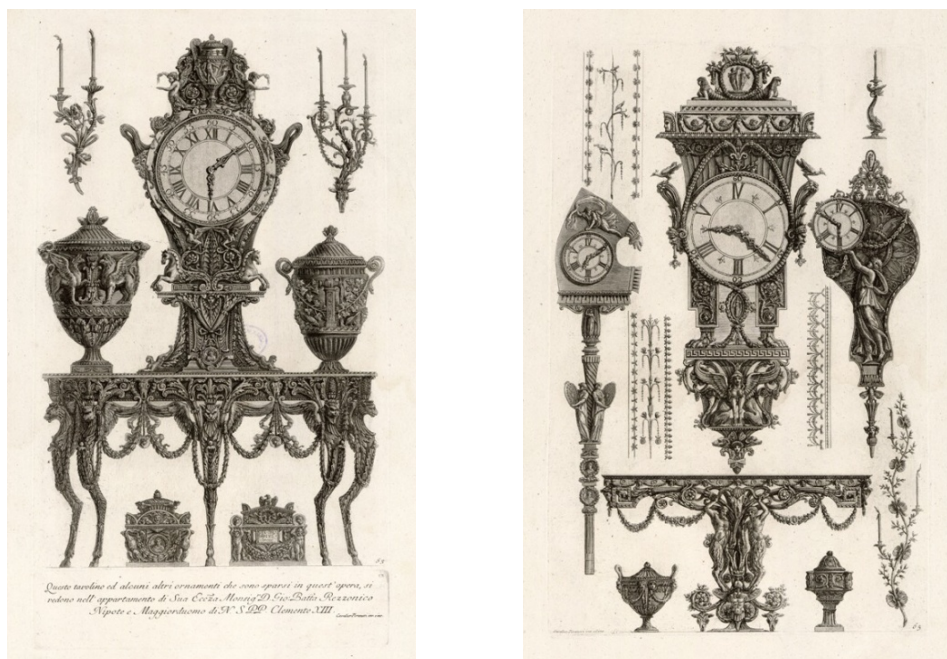


Fig. 10 y 11 [Diseño de mobiliario que incluye una mesa diseñada para el cardenal Rezzonico] BH GRL 1(12-64). [Varios diseños de mobiliario que incluyen tres relojes y una consola] BH GRL 1(12-66).

Como en el caso de las chimeneas, la profusión de motivos decorativos ofrece a cualquier diseñador una enorme gama de soluciones imaginativas. Sabemos que algunos diseños se materializaron, de hecho, al menos dos de estos grabados testimonian partes del mobiliario que Piranesi ideó para las estancias de los sobrinos del papa Clemente XIII en el Capitolio. Como algunos autores han señalado (Debenedetti, 2012, pág. 167) algunos muebles muestran claras influencias de los hallazgos realizados en Herculano y Pompeya como las quimeras aladas de una sola pata, o las cabezas de carnero. En otros, en cambio, vuelven a aparecer símbolos marinos tomados de relieves romanos. Aunque la variedad de motivos ornamentales es enorme, la predilección de Piranesi por el gusto rococó de raíz veneciana es especialmente notoria en los proyectos para puertas de carrozas y palanquines. Los diseños de relojes son especialmente ingeniosos y, en algunos casos, presentan cajas sorprendentes. También hay diseños de trípodes o cafeteras desarrollados a partir de la estilización de formas naturales (Wilton-Ely, 2012, pág. 84).

Piranesi y la restauración de antigüedades: Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi (Roma, 1778)

La publicación en 1769 de *Diverse Maniere d'adornare i cammini* no agotó la fuerza creativa de Piranesi ni sus firmes convicciones artísticas en lo que se refiere al diseño. Tras la muerte de Clemente XIII en 1769 y consiguiente pérdida del mecenazgo papal impulsó otro proyecto, en apariencia menor —pero si cabe más ambicioso y con una influencia equivalente— en el que combinó hábilmente el diseño de objetos con el mercado de antigüedades y de estampas dirigidos a los viajeros del *Grand Tour*. Esta nueva empresa, centrada ahora en la restauración y reconstrucción de antigüedades, quedó igualmente plasmada en una larga serie de grabados que, en un primer momento, se comercializaron sueltos o en colecciones abiertas. Pero en 1778, poco antes de su muerte, Piranesi decidió reunir en dos volúmenes el conjunto de más de cien estampas que alcanzó este proyecto, y los publicó bajo el título: *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi disegnati ed incisi* (Roma, 1778).

Esta incursión de Piranesi en el mercado romano de los restos y antigüedades clásicas no era nueva, como ya se ha visto con las chimeneas, contaba con una amplia colección de fragmentos arquitectónicos y decorativos que utilizaba directamente o como fuente de inspiración para sus diseños⁵. Esta colección de antigüedades de Piranesi —*el Museo* como él lo llamaba y así aparece mencionado en muchas de las estampas de la serie—, se disponía, para la visita pública, en el palacio Tomati, en la vía Sixtina, no muy lejos de la Plaza de España, lugar de reunión de los viajeros del *Grand Tour*. Allí, junto a la Calcografía donde comercializaba sus estampas, exponía y vendía las antigüedades convenientemente restauradas según el gusto contemporáneo, para lo cual congregó un grupo de habilidosos escultores capaces tanto de reconstruir antigüedades como de materializar sus complejos diseños decorativos (Wilton-Ely, 2012, pág. 85).

Las planchas de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* se fueron realizando a lo largo de varios años, con el objetivo, en parte, de dar publicidad a este negocio de restauración, pero no solo, ya que también reproducen piezas de otras colecciones romanas o en manos de otros anticuarios. Y es que, a pesar de sus intereses comerciales, Piranesi nunca abandonó su gusto por la erudición y en muchas de las leyendas de las estampas abundan consideraciones acerca de las antigüedades y sus partes, con información, si cabe, del momento, circunstancias y localización de los hallazgos (Wilton-Ely, 2012, pág. 85). En ocasiones también indican los propietarios de las piezas reproducidas, muchos clientes suyos. Además, siguiendo su práctica habitual, dedicó con frecuencia estos grabados a los viajeros más acaudalados del *Grand Tour*, con el aliciente de que ambos, el propietario de la pieza y el receptor

⁵ Wilton-Ely (2012, pág. 85) destaca la amplia red de contactos que logró tejer con marchantes extranjeros. Trabajó con empresarios como Thomas Jenkins, James Byers y Gavin Hamilton. En 1757 la recién formada Society of Antiquaries de Londres lo nombró miembro de honor.

de la dedicatoria, y sus compañeros de viaje, compraran varios ejemplares y multiplicar así las ventas de sus estampas (Lowe, 2012, pág. 208).

En esta obra intervinieron más artistas: junto a su hijo Francesco —que añadió seis grabados con posterioridad y que heredaría y mantendría la calcografía tras su muerte— trabajaron también otros ayudantes del taller⁶, por lo que algunas de las obras carecen de las habilidosas composiciones y del estilo que hacen inconfundibles a las estampas del maestro veneciano.

Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi reproduce casi siempre objetos completos para complacer, en parte, el gusto contemporáneo por ellos. Cuando el objeto estaba muy incompleto, Piranesi, movido tanto por sus conocimientos como por sus especulaciones sobre el diseño romano, además de tomarse gran libertad en la restauración propiamente dicha, incluía posibles bases o pies ornamentales y así lo indicaba en las leyendas. Como recuerda Wilton-Ely (2012, pág. 85-88) esta capacidad de mejorar y modificar las antigüedades “se plasmó sobre todo en jarrones y candelabros ornamentales, cuyo grado de perfección reconocieron los grandes entendidos de su tiempo al afirmar que merecían formar parte, junto con antigüedades más «auténticas», de las principales colecciones escultóricas y galerías de antigüedades”.



Fig. 10 y 11 Urna cineraria antica di marmo adornata con varj simboli allusivi alla vita umana... ; Vaso cinerario antico BH GRL 13(87). [Tripode de mármol con serpiente en el cuenco superior y cabezas de sátiros en las patas] ; Vaso antico di marmo BH GRL 13(88)

Las antigüedades mejor representadas en esta gran serie de grabados fueron los jarrones, objeto de especial interés de los coleccionistas del *Grand Tour*. De hecho la obra se inicia con el magnífico jarrón «Warwick» creado para sir William Hamilton a partir de fragmentos extraídos en las excavaciones de la zona del Pantanello de la Villa Adriana, en 1771 (Wilton-Ely, 2012, pág. 88). Menos de un tercio es original pero, tras ser restaurado según el diseño de Piranesi, probablemente por Cavaceppi, se convirtió en una de las piezas decorativas más célebres y reproducidas de Europa. El Jarrón de Piranesi del British Museum es también otro ejemplo bien documentado de este sistema de recreación de antigüedades: en la descripción que hizo él

⁶Además de la ayuda de su hijo Francesco, nacido en 1758, también trabajó con otros comerciantes y empresarios y aprovechó los servicios de grandes restauradores como Bartolomeo Cavaceppi y Vincenzo Pacetti y de los escultores Joseph Nollekens y Giuseppe Angelini (Wilton-Ely, 2012, pág. 85).

mismo de esa pieza, apunta que procede de la Villa Adriana sin mencionar que solamente son de origen antiguo dos de las cabezas de toro de la base, algunos fragmentos de las patas del león y partes del relieve de los sátiros que recogen uvas (Lowe, 2012, pág. 211). De otros jarrones no se conoce su paradero actual, aunque se indica en las colecciones en las que se encontraban en aquel momento, muchas posiblemente tras su compra a Piranesi (como ocurre con la colección Dalton hoy desaparecida); de otras solo se menciona su exposición en el “Museo del autor”. Los jarrones no cubren el enorme catálogo de objetos que aparecen en la obra: también están presentes los trípodes, uno de los objetos de moda en aquel momento, así como los altares y las lucernas.

De todas las antigüedades fueron los candelabros los que ejercieron una especial atracción y fascinación sobre Piranesi. A partir de fragmentos recreó más de una docena de diseños de proporciones monumentales y de una gran complejidad ornamental. No se sabe bien hasta qué punto son creación de Piranesi o una reconstrucción de una antigüedad pero, en cualquier caso, se produjeron amplias intervenciones. Tuvieron un enorme éxito y entraron a formar parte de importantes colecciones como las del rey Gustavo III de Suecia o Newdigate, esta última conservada en el Ashmolean Museum de Oxford. Creó un enorme candelabro para su propio monumento funerario con un complejo programa iconográfico con referencias a la poesía y las artes, así como al paso de las estaciones y al carácter transitorio de la vida humana, que se encuentra hoy en el Louvre (Wilton-Ely, 2012, pág. 88-91).



Fig. 12 y 13. [Tres candelabros] BH GRL 13(102). [Candelabro procedente del Palazzo Salviati adquirido y reconstruido por el artista para su tumba] BH GRL 13(109)

A pesar de la reducida cantidad de objetos que han podido identificarse como realizaciones directas a partir de diseños de Piranesi recogidos en estas dos series, es innegable que sus

grabados —dada la proyección internacional que adquirieron y la cantidad de recursos visuales que ofrecieron— ejercieron una notable influencia en el desarrollo del gusto y el estilo del mobiliario y la decoración de interiores en Inglaterra, Francia y Rusia desde finales del siglo XVIII (Lowe, 2012, pág. 189). Al mismo tiempo, tampoco podemos ignorar que cuando Piranesi murió en 1778 su influencia como diseñador había empezado a declinar ante el imparable avance del gusto neoclásico. Sus seguidores no dudaron en condenar las teorías sobre la primacía de la arquitectura romana de Piranesi y, más aún, sus caprichos imaginativos y el estilo antiacadémico de muchos de sus diseños. Así, con el tiempo se acabó imponiendo una valoración selectiva de su obra en la que sus diseños más creativos quedaron relegados claramente en favor de otras obras más influyentes, como sus trabajos de contenido arqueológico, las evocaciones de sus *Vedute* y, con el avance del gusto romántico, la “*intensidad emocional*” de las *Carceri*, que tanto inspiraron a artistas y poetas —Samuel Taylor, Víctor Rugó, Aldous Huxley o Marguerite Yourcenar, por citar algunos (Wilton-Ely, 2012, pág. 92-93) —. Solo en algunos casos, como ocurre con los diseños egipcios, su influencia se mantuvo en el tiempo ya que sus propuestas tuvieron un gran ascendente en todas las revalorizaciones del gusto egipcio que se han producido desde finales del siglo XVIII, y de las que se puede considerar a Piranesi a la vez como un pionero y modelo a imitar.

Hay que esperar a las últimas décadas del siglo XX para encontrar una reivindicación de la importancia de sus aportaciones teóricas en relación con la práctica del diseño. Como han destacado Lawrence (2007, pág. 121) y Wilton-Ely (2012, pág. 92) entre otros, Piranesi encontró en la Antigüedad Romana un método de diseño que consistía en la apropiación y transformación de diversas fuentes de la Antigüedad y la Naturaleza para crear, por medio de su combinación ecléctica, algo nuevo y original. Aunque él se inspiró en obras romanas y etruscas, y más tarde en griegas y egipcias, es evidente que este método puede extenderse a cualquier periodo artístico. Y es precisamente esa libertad en la elección de fuentes de inspiración, lo que convierte a Piranesi en un artista decididamente moderno ya que, al sustituir el principio de autoridad de los antiguos por el de la libertad creadora del artista, muestra, a juicio de Wilton-Ely, una sensibilidad firmemente anclada en la mentalidad de la Ilustración europea que se desarrolló en el siglo XVIII.

Los ejemplares de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

Estos proyectos editoriales que Piranesi emprendió como diseñador y anticuario a partir de la década de los años sesenta —que coincidieron con la apertura de su propio taller, tienda y *Museo* en la Strada Felice de Roma— adquirieron mayor estabilidad con el tiempo, sobre todo si los comparamos con los acometidos en décadas anteriores. Pero, además, estos proyectos dedicados al diseño, al igual que el resto de su producción gráfica, gozaron de una excepcional vida editorial. De hecho, la utilización de sus planchas se prolongó mucho más allá de la muerte del artista en 1778 e incluso de la de su hijo y seguidor Francesco en 1810, alcanzando, según

varios especialistas, a la década de los años cuarenta del siglo XX. El uso de las planchas durante un periodo de tiempo tan dilatado exige realizar pesquisas adicionales para datar con exactitud la fecha de estampación de los ejemplares conservados en la Biblioteca Histórica, que presentan unas características particulares, y en el que pretendemos profundizar a continuación. Además se conserva en las colecciones complutenses un ejemplar adicional de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* que, al pertenecer a los estadios iniciales de la serie, puede enriquecer el conocimiento sobre su proceso de gestación y comercialización por Piranesi.

Para esta labor contamos con la ayuda de algunos estudios sobre la obra del célebre grabador veneciano que han facilitado la labor emprendida y a los que debemos una mención especial. En primer lugar tenemos que destacar los dos volúmenes dedicados a la obra completa de Giambattista Piranesi realizados por Wilton-Ely (1994) y el trabajo consagrado al estudio de sus primeras fantasías arquitectónicas de Andrew Robison (1986). Su apartado dedicado a las más de ochenta marcas de agua que consiguió identificar, nos han sido de gran utilidad y apoyo en la datación de nuestros ejemplares. Además de Robison, no podemos dejar de citar a su predecesor en la identificación de marcas de agua, Hind (1922) quien más de sesenta años antes también abordó la evolución y secuencia de las ediciones del maestro veneciano. En esta lista de estudiosos tampoco podía faltar un autor español, Lafuente Ferrari (1978), quien también abordó estos temas en la descripción de las obras de Piranesi conservadas en la Biblioteca Nacional. Todas estas obras han sido de gran utilidad para la elaboración de los catálogos de la Biblioteca Histórica que inició Torres Santo Domingo (2004).

A partir de lo establecido en estos estudios y antes de abordar la descripción de los ejemplares de la colección complutense, conviene recordar, aunque sea brevemente, los grandes periodos editoriales de las series de Piranesi, destacando los elementos más significativos para la determinación de la fecha de estampación de los ejemplares custodiados en la Biblioteca Histórica.

Las ediciones que vieron la luz en vida de Piranesi han sido objeto de especial atención por parte de los especialistas y están bastante bien caracterizadas. Las primeras series y muchas de las realizadas antes de abrir taller y tienda propia a inicios de la década de los años sesenta en el Palacio Tomati, presentan al menos dos ediciones, una anterior y otra posterior a la apertura del taller, con estados diversos según cada serie, dada su inclinación natural a corregir, mejorar o enriquecer detalles de sus primeras obras. Las posteriores a la apertura del taller propio son más estables y presentan menos cambios.

Tras la muerte de Piranesi en 1778 comienzan las ediciones póstumas cuya historia y periodización también está relativamente bien establecida. Salvo pequeños cambios y añadidos que comentaremos en cada serie, estas fueron muy respetuosas con los contenidos elaborados

por el artista a partir de la década de los años sesenta. Las mayores novedades vinieron de la mano de su hijo Francesco quien heredó el negocio calcográfico de su padre y reorganizó toda la producción paterna, numeró las series que no lo estaban previamente —como, por ejemplo, las *Vedute di Roma* o *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi*— y distribuyó su obra completa en volúmenes. Además de reimprimir la colección paterna añadió alguna estampa de su mano y creó nuevas series de producción propia.

Las ediciones a cargo de Francesco Piranesi se han dividido tradicionalmente en dos. La primera cubre el periodo romano entre 1778 y 1799. La segunda se corresponde con el periodo parisino y transcurre entre 1800 y 1809, fecha esta última de su fallecimiento. Esta edición francesa, salvo por la portada tipografiada y por la falta de viñetas e iniciales historiadas que ilustraban las páginas de texto que se quedaron en Roma, en la mayoría de las estampas es sólo distinguible de su inmediata predecesora por las tintas, el tipo de papel utilizado y por las marcas de agua presentes. En París la *Calcographie des Frères Piranesi* continuó estampando y vendiendo la mayoría de las series de la colección e incluso llegó a crear otras nuevas —la mayoría de la mano de Francesco Piranesi en colaboración con otros artistas italianos— a pesar de las crecientes dificultades financieras.

Las últimas ediciones establecidas por los estudiosos pertenecen a las llamadas segundas ediciones de París entre 1835 y 1839, a manos del editor Firmin Didot quien compró las planchas embargadas por el Gobierno Francés para hacer frente a las cuantiosas deudas que había dejado tras de sí la empresa calcográfica de Francesco y Pietro Piranesi. Salvo las primeras tiradas, estas ediciones se distinguen fácilmente por llevar estampado el número del catálogo de 1800, sin que se pueda anotar ningún cambio más de importancia.

En 1839 la colección completa de las planchas fue adquirida por el Papa Gregorio XVI para la Calcografía Camerale donde se volvieron a estampar según demanda a lo largo de casi cien años, hasta la década de los años cuarenta del pasado siglo, cuando las planchas, ya muy desgastadas, dejaron de utilizarse. Estas últimas ediciones de la Calcografía Camerale entre 1839 y 1940, apenas si han sido estudiadas y pocos datos fiables tenemos sobre ellas (Ficacci, 2000)⁷.

En el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Histórica se conservan ejemplares de las tres series que han formado parte de la exposición. Estaban encuadernados hasta hace bien poco tiempo en tres enormes volúmenes ficticios [BH GRL 1, 5, 13] y forman parte de una colección que reúne en diez enormes volúmenes casi toda la obra del célebre grabador veneciano y

⁷ Como señala Ficacci: *Desafortunadamente las ediciones posteriores a su muerte, muy numerosas en cuanto a volumen de ejemplares impresos, han sido objeto de mucha menor atención, falta información específica, muchas veces se alude a ellas como las ediciones de París, sin precisar más si se deben a Francesco Piranesi, a Firmin Didot o en cambio se deben a la posterior gestión romana de la colección en la Calcografía Camerale.* (2000, pág. 39)

también buena parte de la de su hijo Francesco Piranesi, su continuador en el taller familiar. Esta colección procede de la Escuela Superior de Diplomática, cuyo sello aparece en el margen inferior de cada una de las más de mil estampas que la conforman⁸. También ostenta esta marca de propiedad un ejemplar adicional de *Vasi candelabri cippi sarcofagi tripodi lucerne, ed ornamenti antichi* [BH GRL 13] pero, como pertenece a otro periodo editorial, lo estudiaremos en capítulo aparte.

Como ya propusimos en el estudio de la colección complutense de *Vedute di Roma* (2011), confirmamos en *Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas* (2011) (Lizarraga Echaide 2011), esta colección de la Escuela Superior de Diplomática se debió de adquirir a la vez ya que todas las estampas que la componen presentan las mismas características. Con seguridad, pertenecen a la misma tirada o a tiradas muy próximas en el tiempo ya que todas ellas están impresas en similar tipo de papel, iguales tintas y semejantes marcas de agua. En la colección de la Escuela Superior de Diplomática todas las series carecen de las páginas de texto y las portadas tipografiadas que acompañaban a las obras publicadas por Piranesi. Además de su pobre encuadernación⁹ estos volúmenes agrupan las diferentes series por aproximación temática, respetando más o menos la distribución de la obra según los últimos catálogos de los hijos de Piranesi. En todo caso, las obras de Piranesi aparecían mezcladas con las de su hijo Francesco Piranesi y con las estampas de otros artistas italianos, comercializadas por ellos.

La presencia en la colección procedente de la Escuela Diplomática de la obra casi completa de Piranesi y buena parte de la de su hijo Francesco —al menos la mayoría de las obras que publicó hasta 1804, fecha del trabajo más tardío conservado en nuestro Gabinete de Estampas— nos hizo sospechar que los ejemplares complutenses con esta procedencia pertenecían a las últimas tiradas realizadas en vida de su hijo. Tanto la presencia sistemática de los últimos estados de las obras y de las estampas añadidas por Francesco Piranesi en algunas de ellas así como la organización de la colección según la disposición del Catálogo de 1792¹⁰ también

⁸ La Escuela Superior de Diplomática fue creada en 1856 para proporcionar una formación erudita a los historiadores y suprimida en 1900 al incorporarse estos estudios a la Facultad de Filosofía y Letras. (Torres Santo Domingo, 2004).

⁹ Junto con esta particularidad otro de los rasgos más característicos de esta colección viene dado por el hecho de que los folios o dobles folios que se utilizaron se conservan intactos, es decir, con los márgenes sin cortar, sin montar las estampas que son dobles, casi todas las estampas desplegadas. Las estampas estaban cosidas en cuadernillos por el lateral derecho o por el superior, haciendo los diez volúmenes —más bien carpetas— bastante inmanejables por su gran peso y tamaño. Esta encuadernación que se hizo al mismo tiempo para todos los volúmenes, era sencilla y pobre, en cartón, y seguramente se llevó a cabo simplemente para garantizar la integridad de la colección, en un momento indeterminado a lo largo del siglo XIX. En 2011 fueron desencuadernados para mejorar y garantizar en el futuro la óptima conservación del conjunto. Esta circunstancia no rara: en la Biblioteca Nacional también se conservan ejemplares intactos con los márgenes sin cortar y encuadernaciones pobres (Lafuente, 1978, pág. 85).

¹⁰ En 1792 Francesco Piranesi publicó un catálogo que comprendía todas las obras publicadas por su padre y por él mismo con título *Oeuvres des Chevaliers Jean Baptiste et Francois Piranesi qu'on vend séparément dans la calcographie des auteurs* (dividido en 32 volúmenes). En 1800 Francesco y Pietro Piranesi publicaron otro catálogo *Calcographie des Piranesi frères. Oeuvres de Jean-Baptiste et de François, qui se vendent chez les auteurs...* basado en el anterior pero dividido en 27 volúmenes. En este último cada lámina recibió un número correlativo. En este catálogo de 1800 se basan los de Firmin Didot y los de la Calcografía Nazionale. La parte dedicada a las *Vedute di Roma* del Catálogo de 1792 reproducido por Hind (1922, pp. 35-37). El Catálogo de la Calcografía Nazionale reproducido por Wilton-Ely (1994, pp. 1183-1207).

señalaban en la misma dirección¹¹. No obstante, esta hipótesis debía confirmarse y concretarse en el estudio de los estados de los ejemplares complutenses.

Al igual que en los anteriores catálogos, hemos podido comprobar como todos los ejemplares objeto de estudio en este trabajo presentan justamente el estado en que las planchas de Piranesi se hallaban al imprimirse las tiradas correspondientes a la conocida como primera edición de Paris, en la primera década del siglo XIX, probablemente entre 1800 y 1807, a cargo de los hijos del maestro, Francesco y Pietro Piranesi. Nuestros ejemplares de *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette* [BH GRL 5(6)] y *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii* [BH GRL 1(12)], carecen de la hoja tipografiada con el título y las páginas de texto. Al margen de esta circunstancia, que es propia de toda la colección procedente de la Escuela Superior de Diplomática, los ejemplares presentan la composición habitual de estas primeras ediciones parisinas como veremos a continuación.

El ejemplar BH GRL 5(6) de *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette* (1765)

En su primera edición de 1765 la obra presenta un frontispicio grabado con el título: *Osservazioni \ di Gio. Battista Piranesi \ sopra la \ lettre de M. Mariette \ aux auteurs de la Gazette \ Litteraire de l'Europe, \ Inserita nel \ Supplemento dell'istessa Gazzetta stampata \ Dimanche 4. Novembre \ MDCCLIV. \ E parere su l'Architettura, con una Prefazione ad un nuolvo Trattato della introduzione e del progresso delle \ belle arti in Europa ne` tempi antichi. In Roma \ MDCCLXV \ con licenza \ de superiori*. A este frontispicio le siguen tres textos independientes. El primero, con título *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre de Monsieur Mariette...* contiene una refutación del texto de Pierre-Jean Mariette en ocho páginas (signaturas A, B) decorado con un pequeño grabado con un capitel en la página inicial. El segundo, *Parere su l'Architettura*, es un texto en forma de diálogo que ocupa también 8 páginas (signaturas C y D) y que va precedido y rematado por sendas viñetas con caprichos arquitectónicos. El tercero, *Della introduzione e del progressso delle belle arti in Europa ne 'tempi antichi*, es un ensayo (signaturas E y F) con siete páginas de texto decoradas con dos viñetas, una al principio y otra al final. En la última página del cuadernillo F va otro capricho arquitectónico, de mayor tamaño

¹¹ Como ya recordamos en el estudio de las *Vedute di Roma* de la Biblioteca Histórica, los estados del resto de las obras de Piranesi presentes en la colección procedente de la Escuela Diplomática confirman la datación propuesta puesto que estas siempre presentan, en el caso de que existan, los estados póstumos, que no son sino aquellos en los que Francesco Piranesi intervino de alguna manera tras la muerte de su padre, bien reorganizando la disposición de la obra, como ocurrió con las *Vedute di Roma*, bien añadiendo nuevas estampas suyas como sucedió también con las *Vedute di Roma* y con otras obras como *Trofeo o sia magnifica colonna coclide*, o *Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi*, entre otras, o simplemente cambiando la dedicatoria, lo que hizo únicamente en un caso, en la edición de 1784 de *Le Antichità Romane* que dedicó al rey Gustavo de Suecia, su mecenas protector. Además tampoco aparecen en esta colección procedente de la Escuela Diplomática ninguno de los ornamentos gráficos que acompañaron a las páginas de texto de las ediciones romanas de las obras de contenido arqueológico o polémico, tales como iniciales decoradas, viñetas o *cul de lampe* que sabemos que se quedaron en Roma y no se trasladaron a Paris con el resto de las planchas. Lo mismo ocurre con otras planchas que no permanecieron en manos de los Piranesi como la *Varie vedute di Roma antica e moderna*, o las que envió a Londres —en general todas las que no se conservan en la Calcografia Nazionale— y que tampoco se encuentran en las colecciones complutenses.

que los anteriores. A continuación normalmente aparecen tres estampas en folio numeradas I-III con restos antiguos de origen etrusco.

Más tarde, en una emisión posterior —publicada poco después de 1767— Piranesi añadió a continuación de *Parere su l'Architettura* seis aguafuertes en doble folio. Aunque el primero presentaba el plano y elevación de un pórtico etrusco, los cinco restantes mostraban secciones parciales o completas de una serie de fachadas. La disposición de estos seis grabados varía según los ejemplares¹² en algunos complementan al *Parere* y en otros está la final. Según Hind (1922, pág. 86) Piranesi incluyó *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette* como suplemento al volumen de *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, (1761). Este volumen recibió el número VII tanto en los catálogos de 1792 como en el de 1800¹³.

Las ediciones póstumas apenas presentan novedades: en la segunda edición, que transcurre entre 1778 y 1799, las seis planchas de caprichos añadidas a partir de 1767 recibieron la numeración IV-IX y se colocaron después de las tres estampas de fragmentos etruscos que tenían la numeración I-III desde la primera edición de 1765. La tercera edición, la correspondiente a la primera edición de París, entre 1800 y 1809, ambas a cargo de su hijo Francesco, únicamente se distinguen por los papeles, las tintas y las marcas de agua. Esta última carece, como es norma en las ediciones parisinas, de las seis viñetas o pequeños grabados que decoraban el comienzo y final de los dos ensayos y el diálogo. La edición a cargo de Firmin Didot en París, entre 1835 y 1839, recibe los números 322-330 (salvo las primeras tiradas, también sin ellos) (Ficacci, 2000, 492).

El ejemplar [BH GRL 5(6)]¹⁴ carece de la página con el título tipografiado y todas las páginas de texto. También faltan todas las pequeñas viñetas o estampas que ilustran el principio y final de cada uno de los tres apartados en los que se divide la obra, más el último a página completa, carencia común de todas las ediciones francesas. Todas las estampas —salvo el frontispicio grabado que no lo lleva— ostentan un número romano [I-IX] precedido de la partícula [Tav.] en el margen superior derecho salvo la primera y tercera que lo llevan en el margen superior izquierdo. No presenta las numeraciones que asignó Firmin Didot.

¹² En el ejemplar digitalizado de la BNE (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000166856&page=1>) se sitúan al final, mientras que en el ejemplar digitalizado del Getty Research Institute aparecen después del diálogo del *Parere*: https://archive.org/details/gri_33125008809358

¹³ Referencias: Hind, Arthur M. (1922), Giovanni Battista Piranesi, p. 86. — Focillon, H. (1918), Giovanni Battista Piranesi, 967-982. — Wilton-Ely, (1994) Giovanni Battista Piranesi, The complete etchings, 799-814. — Petrucci, 322-330.

¹⁴ El ejemplar GRL 5 (61 por 87 cm.) reúne las siguientes obras de Giambattista Piranesi: *Lapides Capitolini sive fasti Consulares* [BH GRL 5(1)] ; *Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia* [BH GRL 5(2)] ; *Antichità di Cora* [BH GRL 5(3)]; *Le antichità romane* [BH GRL 5(4)] ; *Della magnificenza ed architettura de'romani* [BH GRL 5(5)]; y *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette* [BH GRL 5(6)]. En el catálogo de 1800 y en la Calcografía con los volúmenes; IV, VII, y IX.

El ejemplar BH GRL 1(12) de *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj* (1769)

La primera edición de la obra en 1769 presenta un frontispicio grabado con el título y la dedicatoria a G. B. Rezzonico y una portada tipografiada con el título en italiano, inglés y francés sucesivamente: *Diverse Maniere \ d'adornare i cammini \ ed ogni altra parte degli edifizj \ desunte dell'architettura Egizia, Etrusca, e Greca \ con un \ Ragionamento Apologetico \ in difesa dell' Architettura Egizia, e Toscana \ opera \ del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto. Roma, 1769.*

En esta edición a esta portada le sigue dos páginas con la dedicatoria y un ensayo titulado *Ragionamento Apologetico in difesa dell' Architettura Egizia, e Toscana* con [38] paginas (signaturas A-S), las de texto numeradas 1-35, con una viñeta decorativa al inicio y otra al final. En el texto están intercaladas tres grandes estampas a página completa, más un índice de la tercera, la dedicada a las invenciones etruscas, las cuatro al margen de la numeración de las páginas. Cierra el ensayo una estampa a página completa con diseños de mobiliario. En el verso un aviso al público y a continuación estampas numeradas 1-66. Según Hind (1922, pág. 86) esta serie se constituyó en un único volumen que recibió el número XXVIII en el Catalogo de 1792 y el numero XX en el de 1800. El resto de las ediciones parisinas sin apenas cambios de importancia salvo la carencia de las viñetas grabadas y las nuevas numeraciones (874-911) de las estampas asignadas por Firmin Didot, que también introdujo cambios en la ordenación de las estampas (Ficacci, 2000, pág. 504)¹⁵.

El ejemplar complutense con signatura [\[BH GRL 1\(12\)\]](#)¹⁶ presenta la siguiente composición: además del frontispicio grabado, estampas numeradas 1-66 en el mismo orden que la primera edición de 1765 y cuatro estampas sin numerar al final (las tres ilustraciones que acompañaban al ensayo a página completa, sin el índice de las invenciones etruscas, además de la estampa final con diseños de mobiliario). Este ejemplar carece de las páginas con los títulos tipografiados en tres idiomas (italiano francés e inglés), la dedicatoria y todas las páginas de texto del ensayo introductorio *Ragionamento Apologetico in difesa dell' Architettura Egizia, e Toscana*. Faltan también las dos viñetas que adornaban el comienzo y final del ensayo, como es común en todas las ediciones francesas que carecen de estos aditamentos decorativos ya que sabemos que las

¹⁵ Referencias: Focillon, H. (1918) Giovanni Battista Piranesi 854-926. — Wilton-Ely. (1994) Giovanni Battista Piranesi, The complete etchings , 815-887. — Petrucci, 876-910b.

¹⁶ El ejemplar BH GRL 1 (61 por 45 cm.) aglutinaba obras de Giambattista Piranesi: *Il Campo Marzio dell'antica Roma* [BH GRL 1(1)] ; *Raccolta di alcuni disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino* [BH GRL 1(6)] y *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj* [BH GRL 1(12)] junto con obras de contenido arqueológico de Francesco Piranesi *Monumento degli Scipioni* [BH GRL 1(1)] y reproducciones de pinturas de Tommaso Piroli [BH GRL 1(3-5, 7-8)] y de otros autores [BH GRL 1(9-11)] publicadas en París por Francesco Piranesi. En el catálogo de 1800 y en la Calcografía son los volúmenes V, X, XX, XXI y XXIV.

planchas más pequeñas no se trasladaron a París. Igualmente carece de las numeraciones y la nueva ordenación asignada por Firmin Didot.

El ejemplar BH GRL 13 de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi*

La primera edición de esta obra salió el año de la muerte del artista, con título en el frontispicio grabado: *Vasi, candelabri, cippi \ sarcofagi, tripodi, \ lucerne, ed ornamenti antichi \ disegnati ed incisi dal cav. Gio. Batt. Piranesi \ publicati l'anno MDCCLXXIIX*. El año de publicación que ofrece, 1778 parece poco probable. Piranesi empezó a trabajar en la obra hacia 1768 y desde entonces comenzó a publicar estampas sueltas y colecciones más o menos completas hasta su muerte en 1778.

En su primera edición de 1778 la serie se dividió en dos volúmenes con sendos frontispicios grabados, uno para cada tomo, más 110 grabados (Wilton-Ely 1994). El frontispicio del Tomo Primo y la núm. 22 por su gran tamaño están divididas en dos planchas, estampadas cada una en una hoja distinta, las hojas núm. [7], 66, 67, 69, 74, 78, 80, 82, 84, 85, 86, 89, 90, son en

realidad estampas dobles, con dos planchas en cada hoja. Las estampas originalmente no estaban numeradas.



Fig. 14. Bassorilievo antico che si vede nel Portico della Chiesa de' SS. Apostoli... (Frontispicio Vol. 2) BH GRL 13(58)

La segunda edición, ya a cargo de Francesco Piranesi, posterior a 1778, numera toda la serie —en realidad cada hoja, las estampas dobles número [7], 66, 69, 74, 78, 80, 82, 84, 85, 86, 89, 90, reciben una numeración común— y añade seis planchas

de su mano. Son las estampas número [13], 20, 72, [87], [111] y 112 (la [87], [111] son dobles), de las que la [87], [111] y 112 están firmadas por "Franchesco Piranesi" y fechadas respectivamente en 1786, 1790 y 1791. En 1792, la colección final tuvo un total de 112 hojas numeradas con dos frontispicios, según consta en el Catálogo de Francesco Piranesi (*Oeuvres des chevaliers Jean-Baptiste et François Piranesi*...). Según Hind (1922, pág. 86) las estampas constituyeron el vol. XVII del Catálogo de 1792 y los Vol. XII y XIII del Catálogo de 1800. En las ediciones de París de Firmin Didot las estampas están numeradas de 505 a 618, con un orden de colocación diferente al establecido en 1792 (Ficacci, 2000, 576) (Wilton-Ely, 1994) ¹⁷.

¹⁷Referencias: Focillon, Henri. Giovanni Battista Piranesi, 1918, 601-718. Petrucci, Carlo Alberto. Catalogo generale delle stampe, 1953, 505-618. Wilton-Ely. Giovanni Battista Piranesi, The complete etchings, 1994, 888-1005.

El ejemplar complutense de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* con signatura [BH GRL 13] ostenta la composición definitiva que le diera Francisco Piranesi a esta obra a partir de 1792 quien, además de simplificar el título, añadió cinco planchas de su mano, intercalándolas entre las estampas de la primera edición. Al igual que las anteriores series tampoco ostenta la numeración ni ordenación de Firmin Didot.

El ejemplar BH GRL 3 de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi*

En las colecciones complutenses contamos con un ejemplar adicional de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* [BH GRL 3] que no tiene la serie completa de grabados, tal y como se estableció a partir de 1778. Como se ha indicado más arriba Piranesi empezó a trabajar en la obra hacia 1768 y desde ese mismo año comenzó a comercializar estampas sueltas y colecciones más o menos completas de estampas. El ejemplar BH GRL 3 presenta un estado temprano, correspondiente a este periodo anterior a 1778, cuando aún trabajaba en la serie. Reúne una colección de 51 estampas que no llevan la numeración que añadió Francesco Piranesi después de 1778.

Además de la falta de numeración, otro elemento que permite datar BH GRL 3 con exactitud en el periodo anterior a 1778 viene dado por el hecho de que la primera estampa, que funciona como frontispicio y titulada "*Bassorilievo antico che si vede nel Portico della Chiesa de' SS. Apostoli Li Vasi sono estratti dalla raccolta del Cavalier Ghezzi esistente nella Biblioteca Vaticana*" presenta un primer estado. El segundo estado de esta estampa aparece a partir de 1778 cuando se convierte en el frontispicio del segundo volumen y en ese momento Piranesi le añade "TOMO SECONDO" después de la dedicatoria grabada en el friso: "A SVA ECCELLENZA/ IL SIG GENERAL SCHOVVALOFF/ PROMOTOR/ DELLE BELLE ARTI,/ IL CAVALIERE/ GIO BATTÀ PIRANESI ARCHITETTO" (Fig. 14).

Aunque estos datos —al igual que las marcas de agua— muestran claramente que se trata de una colección previa a la primera edición de 1778, no se puede determinar claramente si reflejan un momento dado de la fase de gestación —las estampas disponibles en un momento dado, lo más probable— o, por el contrario reúnen una selección realizada por el comprador entre todas las disponibles. En todo caso, dado el interés que puede tener para el estudio de la serie, se ofrece una descripción de su composición y ordenación en el ejemplar complutense:

[BH GRL 3(1)] 56- *Bassorilievo antico che si vede nel Portico della Chiesa de' SS. Apostoli...*
 — [BH GRL 3(2)] 06 *Bassorilievo antico di marmo che si vede nel Giardino Aldobrandini vicino a SS. Domenico e Sisto a Monte Magna Napoli.* — [BH GRL 3(3)] 40 *Avanzo di un pilastro con varj intrecci d'ornamenti, e diversi animali di lavoro mirabile, questo si vede nella Villa Medici in Roma.*
 — [BH GRL 3(4)] 66 *Vaso antico di marmo vagamente ornato con fusti d'edera...; Vaso antico di*

marmo che si vede in Inghilterra presso il Signor Dalton... — [BH GRL 3(5)] 67- [Vaso de marmol decorado con bucráneos que sostienen guirnaldas] ; *Vaso antico di terra cotta, che si vede disegnato nella raccolta di Pirro Ligorio.* — [BH GRL 3(6)] 69- *Vaso antico di marmo, che si vede nella Villa dell'Eminent. Fn. mo Sig. Fn. r Cardinale Albani...*; *Vaso Cinerario antico di marmo.* — [BH GRL 3(7)] 74 *Vaso Cinerario antico, che si vede sopra la Porta dell' ingresso del Palazzo della Villa Panfilj;* *Vaso antico di marmo ornato di varj intrecci di frondi e festoni.* — [BH GRL 3(8)] 80 *Vaso antico di marmo, con urna cinerario sottopostavi...* ; *Gruppo di tre Donne, che si vede nel Palazzo della VillaBorghese...* — [BH GRL 3(9)] 90 *Vaso cenerario di terra cotta...; Altra veduta del Tripode antico di marmo che si conserva nel Museo Capitolino.* — [BH GRL 3(10)] 91 *Tripode antico di marmo che si conserva nel Musèo Capitolino.* — [BH GRL (11)] 25 *Vaso antico di marmo che si vede nella Galleria del Palazzo Farnese.* — [BH GRL 3(12)] 78 *Vaso antico che si vede nella Villa di Sua Eminenza il Sig. Fn. r Cardinale Alessandro Albani...*; [Vaso sostenido por un trípode]. — [BH GRL 3(13)] 24 *Vaso antico di marmo ch' è ornato di quattro Maschere sceniche rappresentanti le quattro Stagioni o sieno le quattro Età dell' Uomo...* — [BH GRL 3(14)] 93 *Altare antico di Marmo dedicato ad Apollo...* — [BH GRL 3(15)] 37 *Vaso antico di marmo di gran mole, che si rende particolare per l' eleganza de suoi manichi, quali formano tutto il principale ornamento di esso, e si vede nel cortile del Monistero di S. Cecilia in Trastevere.* — [BH GRL 3(16)] 38 *Vaso cinerario di gran mole.* — [BH GRL 3(17)] 39 *Vaso antico di marmo, che si conserva nella Galleria del Palazzo dell' Ecc. Fn. mo Sig. Fn. r Prencipe Barberini.* — [BH GRL 3(18)] 96- [Varios candelabros, un vaso y dos urnas cinerarias]. — [BH GRL 3(19)] 97 *Veduta in prospettiva dell' altro Candelabro antico ...*— [BH GRL 3(20)] 54 *Vaso antico di marmo di gran mole rappresentante il Sacrificio d' Ifigenia.* — [BH GRL 3(21)] 98 *Monumento antico ritrovato fra le ruine di un Sepolcro sulla Via Appia...* — [BH GRL 3(22)] 75 *Vaso antico di marmo presso S. E. il Sig.r Genle Schouvaloff...* — [BH GRL 3(23)] 29 *Vaso antico di marmo adornato di finissimi intaglij ed arabeschi.* — [BH GRL 3(24)] 109- *Vaso antico di marmo di gran mole che vedesi nel Palazzo della villa Borghese...* — [BH GRL 3(25)] 100 [Tres candelabros]. — [BH GRL 3(26)] 101 *Veduta in prospettiva dell' altro Candelabro antico che si vede nel Museo del Cavalier Piranesi.* — [BH GRL 3(27)] 44 *Tripode antico di Bronzo che si conserva a Portici nel Museo Reale di Sua Maestà Il Rè delle due Sicilie.* — [BH GRL 3(28)] 42 *Vaso antico di gran mole che si vede nella Villa dell' Eccma Casa Lanti sul monte Gianicolo.* — [BH GRL 3(29)] 43 *Altra veduta laterale del Vaso, che si vede nella Villa dell' Eccma Casa Lanti.* — [BH GRL 3(30)] 82 *Prospetto della Sedia Curule ; Veduta della parte deretana della sudetta Sedia Curule.* [BH GRL 3(31)] 83 *Profilo d' una Sedia Curule di marmo...* — [BH GRL 3(32)] 84 *Prospetto della medesima Sedia Curule ; Urna ceneraria di marmo, ornata di finissimi intagli.* — [BH GRL 3(33)] 45 *Vasi antichi di marmo eccellentemente scolpiti, si vedono in Inghilterra presso il Sig. Cavalier Townley...* — [BH GRL 3(34)] 102 *Cenerario antico di marmo, che si vede nel giardino Pontificio sul Quirinale.* — [BH GRL 3(35)] 46- [Vasos antiguos]. — [BH GRL 3(36)] 107 [Candelabro procedente del Palazzo Salviati adquirido y reconstruido por el artista para su tumba]. — [BH GRL 3(37)] 108 *Altra veduta in prospettiva dell' altro Candelabro antico.* — [BH GRL 3(38)] 28 [Tres vasos y un pedestal antiguo]. — [BH GRL 3(39)] 49 [Monumento antiguo y dos vasos]. — [BH GRL 3(40)] 47 *Vaso di*

marmo antico che se vede nel Museo Capitolino. — [BH GRL 3(41)] 48 *Vaso antico di marmo che si vede nel Museo Capitolino.* — [BH GRL 3(42)] 33 *Tripodi antichi di marmo che si vedono nella Villa dell' Emo Cardinal Albani fuori di Porta Salara.* — [BH GRL 3(43)] 52- [Tres vasos]. — [BH GRL 3(44)] 31 *Altare antico di marmo ritrovato fra le macerie della Villa Adriana nel sito detto Pantanello...* — [BH GRL 3(45)] 36 *Vaso antico che si vede nella Villa di Sua Eminenza il Sig.r Card. Alessandro Albani...* — [BH GRL 3(46)] 50 *Altro Candelabro antico de' due posseduti dal Sig.r Tommaso Jenkins Pittore Inglese.* — [BH GRL 3(47)] 51 [Vista en perspectiva del mismo candelabro]. — [BH GRL 3(48)] 86 [Trípode de mármol con serpiente en el cuenco superior y cabezas de sátiros en las patas] ; *Vaso antico di marmo.* — [BH GRL 3(49)] 85 *Vaso cinerario antico ; Urna cineraria antica di marmo adornata con varj simboli allusivi alla vita umana...* — [BH GRL 3(50)] 105 *Profilo di una Nave antica di marmo...* — [BH GRL 3(51)] 106 *Sezione per il lungo della Nave*¹⁸.

En resumen, en esta colección se incluyen las siguientes estampas (según la numeración que presentan las colecciones a partir de 1792): 6, 24, 25, 28, 29, 31, 33, 36-40, 42-52, 54, 56, 66, 67, 69, 74, 75, 78, 80, 82-86, 90, 91, 93, 96-98, 100-102, 105-109 (las emplazadas en las posiciones 4-9, 12, 30, 32, 48-49 presentan estampas dobles). Su orden de colocación sin embargo es distinto al establecido en 1792: 56, 6, 40, 66 (dos estampas), 67(dos estampas), 69 (dos estampas), 74 (dos estampas), 80 (dos estampas), 90 (dos estampas), 91, 25, 78 (dos estampas), 24, 93, 37, 38, 39, 96, 113, 54, 98, 75, 29, 109, 95, 97, 44, 42, 43, 82 (dos estampas), 83, 84 (dos estampas), 45, 102, 46, 107, 108, 28, 49, 47, 48, 33, 52, 31, 36, 50, 51, 86 (dos estampas), 85 (dos estampas), 105, 106.

De su cotejo se pueden extraer algunas conclusiones: en cuanto al formato están presentes casi todas las estampas dobles (solo falta la 89 y las dos dobles añadidas por Francesco, la 87 y 111) aunque el orden de colocación de las estampas a izquierda y derecha no coincide con el de las estampas en 1792. La mayoría son vistas frontales, el número de vistas en perspectiva es inferior a la edición de 1778: de hecho en algunos objetos representados en los que hay representación formal y en perspectiva en 1778, falta en este ejemplar esta última. Esto ocurre con los juegos 25-26, 31-32, 81-84, 93-94 y 98-99 en los que siempre falta la vista en perspectiva (la excepción la constituyen los juegos 34-35 y 50-51 y 100-101 y 107-108; las estampas 37, 44, 97 son perspectivas también). Faltan también las decoraciones desplegadas de jarrones de los juegos 54-55 y 109-110.

¹⁸ El orden que se sigue es el mismo en el que aparecen dispuestas en BH GRL 3. A continuación de la signatura [BH GRL 3(...)] el número asignado en el catálogo de 1792. Aunque cada plancha ocupa una hoja, en ocasiones dos estampas aparecen impresas en la misma hoja y por ello comparten número, para respetar la unidad física que le dio el autor al reunir las en el mismo soporte. Si los hay, se han mantenido los títulos originales en italiano que presentan las estampas. Sin embargo hay estampas que no tienen títulos y por ello se ha optado por redactar, de acuerdo con las Reglas de Catalogación y con la tradición impuesta por los estudios y catálogos de la obra de Piranesi, un título facticio en lengua española, traduciendo los títulos que redactó Wiltón-Ely en su catálogo de 1994.

En cuanto a la temática se pueden anotar algunas características: dominan claramente las representaciones de jarrones y candelabros mientras que por el contrario faltan todas las estampas con lucernas o pinturas y muchas de las representaciones de relieves, frisos, pilastras y capiteles de la edición de 1778.

Este ejemplar cuenta con una encuadernación en piel algo deteriorada con hierros dorados en lomo y los cortes pintados de mayor calidad que el resto de ejemplares de la colección de la Escuela Superior de Diplomática¹⁹. Conserva un exlibris no identificado con escudo con corona flanqueado por dos galgos y motivos decorativos de estilo rococó.

Marcas de agua

Para confirmar la datación propuesta hemos procedido a la búsqueda y cotejo de las marcas de agua presentes en las series estudiadas. Para este trabajo ha sido de gran utilidad, la excelente obra de Robison que presenta un apéndice —también reproducido por Wilton-Ely— dedicado a las 81 marcas de agua que localizó en diferentes colecciones de estampas de Piranesi que estudió²⁰. Aunque los datos obtenidos de las estampas que presentan marcas de agua no se pueden extrapolar al resto de la serie sin más, sí que, al menos junto al estudio de los estados de las planchas del que ya hemos dado cuenta, permite confirmar y afianzar la datación propuesta.

Sin embargo el estudio de las marcas de agua de la colección complutense no ha estado exenta de dificultades, pues hay series enteras que no contienen casi ninguna y, en aquellas estampas en las que aparecen, a veces la identificación no es posible, ya que sólo se puede observar una parte muy pequeña o poco significativa de la marca de agua. Así en los volúmenes complutenses de *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii* [BH GRL 1(12)], *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre de Monsieur Mariette...* [BH GRL 5(6)] no se han podido localizar marcas de agua en ninguna de las hojas en tamaño folio²¹. Tampoco están presentes en buena parte de las series impresas sobre doble folio²² de *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi* [BH GRL 13]. Las pocas marcas de agua localizadas nos han permitido confirmar algo que ya habíamos averiguado anteriormente con el estudio de las ediciones y estados de las planchas, es decir, que nuestra colección

¹⁹ Además de este ejemplar se conservan en la Biblioteca Histórica algunos tomos sueltos de obras Piranesi de temática arqueológica. Son tres volúmenes, que están encuadernados en forma de libro (BH GRL 8, BH FLL 9422 y BH FLL 9424) con las estampas dispuestas en cartivana, montadas las estampas dobles y con los márgenes cortados y los bordes pintados.

²⁰ Robison comenta un método de fabricación de papel posterior a 1790 que utilizaba una malla de alambre fino, que distribuye la pulpa con mayor facilidad y que produce un papel más suave y hojas más delgadas al que llama papel vitela. Robison señala que en el Catálogo de 1800 (véase nota anterior) de la primera edición de París figuran obras sobre papel vitela a mayor precio aunque él no localizó ninguna. Todas las ediciones de la obra de Piranesi hasta Firmin-Didot se imprimen en papel grueso, las últimas ediciones de Firmin-Didot, y las impresiones más modernas, son sobre papel vitela. Robison (1986) op cit. pág. 214.

²¹ Tamaño aproximado 585 por 410 mm.

²² Tamaño aproximado 585 por 830 mm.

pertenece a la conocida como primera edición parisina, es decir, a las tiradas emitidas por Francesco y Pietro Piranesi en París entre 1800 y 1807.

Las filigranas que hemos podido identificar pertenecen al grupo de las situadas entre los números 78 y 87 del catálogo de Robison, todas ellas correspondientes a las ediciones parisinas de las obras de Piranesi. Las marcas de agua localizadas en los ejemplares complutenses — como por ejemplo en BH GRL 13(105) y BH GRL 13(106)— presentan bastante similitud con la marca número 78, unas letras un tanto ilegibles en las que destaca una característica “T” con un pedestal en forma de campana. Se puede leer en ocasiones con bastante dificultad algo parecido a “T DUPVY” “AUVERC1792” que parece corresponder con el fabricante T. Dupuy (Auvergne). En las series estudiadas esta marca aparece en solitario, aunque en otras series coincide en muchas ocasiones en la misma hoja con la número 83 de Robison, una peculiar y esquemática casita con tres aves tambaleándose en las esquinas del tejado y tres círculos tangentes en el tímpano.

En el caso del ejemplar BH GRL 3 ocurre todo lo contrario, buena parte de las estampas presentan marcas, en este caso similares a marca Robison 35 o 36 (Robison, 1986), una flor de lis enmarcada en un doble círculo y rematada con un letra C y B unidas por los extremos superior e inferior. Según Robison son propias de las estampas en doble folio de los ejemplares publicados en las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta en Roma; tamaño y fechas que encajan con la datación del ejemplar complutense.

Bibliografía

- Las artes de Piranesi* (2012): arquitecto, grabador, anticuario, "vedutista" y diseñador [exposición]. [Madrid], Factum Arte, CaixaForum.
- Barrier, Janine (1995) *Piranèse*. Paris, Bibliothèque de l'Image.
- Debenedetti, Elisa (2012) Piranesi y el gusto egipcio. En *Las artes de Piranesi*. [Madrid], Factum Arte, 161-179.
- Ficacci, Luigi (2000) *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings; Gesamtkatalog... : Catalogue raisonné des eaux-fortes*. Köln, etc., Taschen.
- Ficacci, Luigi (2006) *Giovanni Battista Piranesi*. Colonia, Taschen.
- Focillon, Henri (1918) *Giovanni Battista Piranesi: Essai de catalogue raisonné de son oeuvre*. Paris.
- Hind, Arthur Mayger (1922) *Giovanni Battista Piranesi; a critical study, with a list of his published works and detailed catalogues of the prisons and the views of Rome*. London, The Cotswold Gallery. Disponible texto completo en (consultado el 30/10/2010) <http://www.archive.org/details/giobannibattista00hindrich>

- Lafuente Ferrari, Enrique (1978). *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*. En *Piranesi : exposición homenaje segundo centenario, 1778-1978* Madrid, Biblioteca Nacional.
- Lawrence, Sarah E. (2007) Piranesi's aesthetic of eclecticism. En *Piranesi as designer*. New York, Smithsonian Institute, 93-122.
- Lizarraga Echaide, Juan Manuel (2011) Vedute di Roma: Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica: estudio y catálogo. En *Documentos de trabajo U.C.M. Biblioteca Histórica* ; 2011/12.
- Lizarraga Echaide, Juan Manuel (2011) Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas de Giambattista Piranesi. Estudio bibliográfico y catálogo. En *Documentos de trabajo U.C.M. Biblioteca Histórica* ; 2011/21.
- Lowe, Adam (2012) Una visión atemporal de Piranesi y sus diseños. En *Las artes de Piranesi*. [Madrid], Factum Arte, 181-219
- Perona Sánchez, Jesús J. (1996) *La utopía antigua de Piranesi*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Piranesi as designer* (2007) New York : Smithsonian Institute, 2007
- Robison, Andrew (1986) *Piranesi: early architectural fantasies: a catalogue raisonné of the etchings*. Washington, National Gallery of Art [etc.].
- Rodríguez Ruiz, Delfín (1996) Giovanni Battista Piranesi. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, Vol.I, p. 111-116.
- Torres Santo Domingo, Marta (2004) Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid: Catálogo de estampas. En *Documentos de trabajo U.C.M. Biblioteca Histórica* ; 04/07.
- Wilton-Ely, John. (1994). *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings - an Illustrated Catalogue*. San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts publications.
- Wilton-Ely, John (2012) "Quella pazza libertà di lavorare a capriccio": Piranesi y el uso creativo de la fantasía. En *Las artes de Piranesi*. [Madrid] : Factum Arte, 33-93.